

浅谈李碧华《霸王别姬》中的恶魔性因素

郭旭胜

(暨南大学中文系, 广东 广州 510632)

摘要: 在李碧华的《霸王别姬》中, 恶魔性因素在世俗生活和京剧艺术表演中都有所表现, 并且也出现了“恶魔性——魔鬼”的对应结构。如果我们从世界文学背景下进行考察和比较, 便会发现李碧华在《霸》中所表现出的恶魔性, 以自身的独特面貌加入世界文学行列, 并丰富了世界文学的内容。

关键词: 李碧华; 《霸王别姬》; 恶魔性; 世界性

中图分类号: I206.6 **文献标识码:** A **文章编号:** 1006-0677(2004)1-0039-05

从古希腊到二十世纪的西方文学, 恶魔性的传统一直没有中断过, 而鲁迅在其理论著作《摩罗诗力说》和小说《狂人日记》、《长明灯》及散文诗《野草》中, 总结和发扬了这一恶魔性传统。当代作家阎连科的《坚硬如水》中, 恶魔性也成为主要描写对象。“与它的西方原型一样, 中国文学里的恶魔性因素随着环境的变化时隐时现, 不断变化着自身形象及内涵。”^[1]文本中的主人公程蝶衣的恶魔性在世俗生活和京剧艺术表演中都有表现, 而且也出现了“恶魔性——魔鬼”的对应结构。如果我们从世界文学背景下进行考察和比较, 便会发现李碧华在《霸》中所表现出的恶魔性, 以自身的独特面貌加入世界文学行列, 并丰富了世界文学的内容。

一、世俗生活中的“恶魔性——魔鬼”

程蝶衣性格中的恶魔性正是由于菊仙的出现而被刺激出来的。童年时母亲当妓女接客的屈辱记忆, 由于花满楼名妓菊仙的出现而被激

发出来, 使他对段小楼的嫖妓行为和菊仙产生了潜意识的反对。更重要的是菊仙的出现, 打断了他已习惯的生活节奏、生活方式, 打破了他与师兄之间的平衡态。

小豆子(程蝶衣是其艺名)的母亲是暗娼, 不知生父是谁, 他在这样一个畸形的家庭中慢慢长大。九岁时, 因贫穷被送进师傅的戏班中学艺。从来没尝过父亲的滋味, 又失去了母亲的呵护。在戏班里, 大师兄小石头(段小楼是其艺名)照顾他、保护他。二人一同学艺, 一同出师, 一块登台, 一起走红。期间, 小石头既是伙伴、师兄, 又是严父、慈母。在学艺的过程中, 二人感情日益深厚。小豆子越来越依靠、依恋师兄。

菊仙的出现不仅意味着程蝶衣从此要失去师兄的庇护, 要独自面对人间的风风雨雨, 更打破了他希望和段小楼一辈子隐遁于京剧艺术中的迷梦。他唯一的奢望——能和段小楼在舞台上唱尽一生——变得不可能了。

他当时的痛苦一点不亚于失恋的痛苦。于

作者简介: 郭旭胜, 男, 暨南大学中文系中国现当代文学专业 2002 级硕士研究生。

是他泄愤地“豁出去给你看”，“坚决无悔地，报复了另一个男人的变心”。但是当他报复了小楼的同时，也报复了自己。当了“像姑”之后，他再也找不回自己。他感到被遗弃了，“性别错乱了”。

他着魔了，当他看到菊仙“穿了一袭他此生都穿不了的红衣、盛装、鬓上插了红娘子专利的红花”时，既羡慕又嫉妒。他认为他们俩“串通好，摒弃他”。小楼与菊仙的婚礼，本来应该成为蝶衣惊醒的契机。他应该认清自己的角色、性别，毕竟“台上是台上，台下是台下”，自己应该有自己的前途、事业、爱情、婚姻、家庭。但程蝶衣非但没有把握住这次机会，反而越陷越深，变本加厉，人戏更加不分了。他视台下如台上，同菊仙争风吃醋，明争暗斗，显现出一系列女性化思维。

他不肯认嫂，时刻想着借一切机会“逼”她离开，潜意识中欲除去菊仙而后快。他因段小楼而抽烟又因他而戒烟。他从来没想过娶妻生子的事。他的“闺房”布置的“细致而慵懒”，他最爱在其中孤芳自赏。一头长发，抽大烟后，他都感到“性别含糊了”。当他看到菊仙怀孕时，“一如冷水浇过他的脊梁”，“这是他一辈子也干不了的勾当”。他百感交集，是羡慕或是嫉妒，或者二者兼而有之。

在世俗生活中的人看来他是“疯”了，不但自己不要妻，还要跟菊仙争一个男人。“文革”给了他一个发泄的机会。他的恶魔性，在这一动乱的是非颠倒的年代得到了全面的展示。“文革”引起了他们爱恨情仇的总爆发。

当小楼指出那把剑是蝶衣当“像姑”得来的时，他揭示了蝶衣“终生不愿再看一眼的疮疤”，蝶衣被激怒了，“目光如蛇蝎”。他开始诉冤了，他指出小楼的堕落，菊仙的勾引。当小楼维护菊仙时，他“被彻底得罪和遗弃了”。爱之愈深，恨之愈深。蝶衣疯狂地把一切旧账重翻，“一丝温情都渗不进他的铁石心肠中了”。他“要把小楼碎尸万段而后已”，“狠狠地斗他”，“斗死他”……

他批斗揭发菊仙，骂她是“脏淫妇”、“臭婊子”、“脏货”，说她“心里没党”、“组织动员她，一点也不觉悟，死不悔改”，无限上纲

上线，“别放过她，斗死这臭婊子……”。

恶魔性是潜藏于程蝶衣的内心中的。菊仙扮演了一个“魔鬼”的角色，她的出现以及同蝶衣的明争暗斗，激发了蝶衣的恶魔性，使他在世俗生活中更加变态、疯狂、着魔。

正如浮士德与魔鬼靡非斯特相对应，蝶衣和菊仙可以看作一个形象的两个方面。菊仙是蝶衣形象的补充，她做了蝶衣想做而不能做的一切，比如穿真正的红嫁衣、生孩子、得女人病让小楼疼爱……蝶衣心中的欲望被菊仙实现了。种种复杂的感情交织、融合在一起，造成了蝶衣同小楼的矛盾、对菊仙的羡慕与嫉妒和对自己的伤害。

二、艺术生活中的“恶魔性——魔鬼”

“把魔鬼泛化是中国恶魔性小说的一个艺术方法”^[1]。《霸》中，在程蝶衣的艺术生活中，其魔鬼意象就是诱发他对戏痴迷的京剧。

以京剧为代表的传统文化塑造出了程蝶衣，他既是受益者又是受害者。他对京剧文化的认同，使他痴迷于戏剧理想，沉迷于女性角色不能自拔。

由于现实社会动荡不安，生活冷酷无情，苦涩的习艺生涯，一切都是那么的不如人意。这一切导致了他对京剧的皈依。一开始京剧仅是他维持生存的手段。到后来他将自己的全部身心投入到戏中，投入到戏中人物的生活里。在戏中，他忘掉了现实生活中的痛苦。正因为戏给了他生活中应该有但实际上却没有的一切，所以他才像着了魔一般将戏中的一切搬到现实中来，希望自己能像杜丽娘那样因情而死、因情复生，最后有情人终成眷属；希望自己能像虞姬那样得到霸王的爱情，并为这份爱而死……

人们常说“戏如人生”，程蝶衣确实希望自己的人生如戏。只有戏中的生活，才是他的希望之乡。只有在戏中，他才可以和师兄在一起。他唯一的奢望是能和段小楼在舞台上唱尽一生。即便是像虞姬、丽娘那样死去，那么程蝶衣也是虽死无憾了。

以京剧为代表的传统文化导致了他性格的扭曲，反过来，正常的人性无从宣泄，使他只

能在对京剧的痴迷、疯魔中找到存在的理由。因而他既是京剧艺术的受害者，又是一个名副其实的“艺人”：完全为艺术而生存，甚至想把艺术中的一切完全照搬到现实生活中来。在别人看来，他是“疯魔”了。可是对程蝶衣来讲，实在是“不疯魔不成活”、“不疯魔不能活”啊！无论舞台下面看戏的观众身份如何，不管戏院中发生了什么情况，程蝶衣一直是那么如痴如醉地投入到戏中。

但是，艺术和生活、理想和现实是不相容的。程蝶衣所向往的那一切，都是可望而不可及的，都在现实生活的彼岸。他越是追求他的戏剧理想，就越是陷入更深的痛苦中不能自拔。他通过追求显示出他的“反抗”，以艺术反抗世俗观念。作为悲剧人物，他通过“反抗”进行挣扎，进行自救，但在“反抗”中，反而越陷越深，构成了一种近似悖论的“挣扎型反抗”^[2]。在他看来，他所追求的是真诚的、美好的，是为了艺术，比如为日本军官唱戏、反对“革命小将”改编京剧。但世俗中的人却认为是怪异的、甚至是卑下的，这正是人的悲剧所在，也是文化的悲剧所在。他所追求的理想的文化精神与现实的世俗精神不断发生冲突。

程蝶衣的悲剧，实际上是他所接受的以京剧为代表的传统文化的悲剧。他深受其害却浑然不觉。“对京剧的迷恋近乎一种宗教的虔诚，企图根据戏剧理想来安排人生。”^[3]现实人生总是不够完美。戏剧在某种意义上是对不完美人生的弥补，从而或多或少带有梦幻色彩。“戏剧理想作为一种艺术境界，丰富人的精神生活，陶冶人的情操，却并不提供现实人生所遵循的具体生活模式”^[3]，但蝶衣却偏偏沉迷于其中，希望自己“人生如戏”。他对京剧的痴迷与执著，超越了世俗的是是非非。为了他视为第一生命的京剧，他置个人、现实于度外。因而他可以为日军演出，因为那日本人“懂戏”；当他以汉奸罪名被带上法庭时，又放弃了那难得的一线生机；他敢于同“革命小将”们据理力争，使京剧不至于被改得面貌全非……他已完全生活在戏中，“戏如人生”。

他对京剧的那份令人不可理喻的执著和痴

迷，是因为在那动荡的年代里，他那充满坎坷屈辱的童年记忆使他渴望有份精神寄托，有一片“世外桃源”，可以停泊他那受害的心灵，并且隐遁于此，“躲进小楼成一统，管他春夏与秋冬”。京剧正好激发、契合了他内心中的愿望与要求。当他心中向往的戏剧理想遇到阻碍时，他的恶魔性便呈现出来了。

三、世界文学中的“恶魔性”及《霸》的独特性

作家的创作不可能在文化真空中进行，他（她）在创作过程中必然会调动起古今中外各方面的文化信息。李碧华亦然。在香港这块土地上，因其独特的地理位置和国际地位，西方文学、中国传统文学及大陆现当代文学和台湾及香港自身的文学在这里交织并存。虽然都有可能对李碧华产生影响，但这都只是基础，最终都要服务于作家的独创性思维。

就本文所论述的恶魔性因素而言，中外文学中各有表现。但从世界性角度来看，李碧华在各种影响的基础上创造了她自己对“恶魔性”的理解和表现方法。把它返回到世界文学的“恶魔性”谱系中，它丰富了世界性的“恶魔性”艺术表现体系。

恶魔性是创造性因素与毁灭性因素同时存在的。其中“毁灭性的因素是主导因素，是破坏中隐含着新生命，而不是创造中的必要破坏。但如果只有破坏而没有创造，单纯的否定因素，也不属于恶魔性”。^[1]

李碧华在《霸》中所独创的“恶魔性”在文本中的表现与分析已见前述。下面就简单分析比较一下中外文学中“恶魔性”的表现，以此来凸显李碧华所创造的“恶魔性”的独特与创新之处。

歌德的《浮士德》中浮士德是一个有着恶魔性格的人，他的恶魔性正是在魔鬼靡非斯特的引诱下才被激发出来的。靡非斯特在与浮士德订约后充当他的仆人，想方设法满足他对爱情、权利、事业的种种欲望和追求（主要在个人和社会两个层面）。^[5]靡非斯特的所作所为实际上是浮士德欲求的外射，二人是一个形象的两个方面。浮士德的恶魔性中的破坏性因素

主要体现在对少女葛丽卿及其一家的伤害，其创造性的一面主要是围海造田，为人们争取生存空间（至于从当下环保的角度看，其实际是在破坏生态平衡，但在当时不无积极意义，我们要历史地看问题）。

鲁迅在其《摩罗诗力说》中整合出来的一条西方文学的恶魔性传统中，从英国诗人拜伦、雪莱，到俄罗斯诗人普希金、莱蒙托夫，以及东欧诗人密茨凯维支、裴多菲等人的恶魔性，是属于恶魔性的另外一个含义即“指力量和智慧超人的，像一种内在的力量、精神或本性那样激烈的、有强大和不可抗拒的效果和作用，非凡的天才等”^[5]。在近代西方文化里，恶魔性因素往往转移到这些天才的艺术家身上。他们身上的恶魔性使他们不服从世俗社会的道德、法律，常常被世俗社会称为“撒旦”^{[6](p73)}。他们大都强烈地反抗强权，特别是当他们自己的国家或者别的弱小国家被强国所侵犯时，这种反抗又演变为一种强烈的爱国主义情绪。“立意在反抗，指归在动作”^{[6](p66)}，具有“摩罗”精神的英雄们，不但在创作作品上，而且更主要的是在行动上，为自由、为民族独立而奋战不已，甚至牺牲自己的生命也在所不辞。他们主要战斗在社会、政治领域。

鲁迅《狂人日记》中的狂人，面对传统礼教、宗法伦理道德及世俗社会的庸众时，想象出被“吃”的景象，并从历史的字缝中看到“满本都写着两个字是‘吃人’！”^{[7](p25)}，而且联想到自己可能也吃过人，从而推断出每个人都可能是吃人者与被吃者。狂人具有天才般的透彻觉悟，他不顾一切地反抗传统和世俗社会。他因为具有恶魔性被世人当作疯子，但在近似疯狂的行动中透露出超人的理智与理性：“救救孩子”^{[7](p432)}。狂人想要破坏一个旧世界，建立一个新世界，拯救下一代，让他们充分享受自由、民主，健康地成长，不再被人吃也不再吃人。这正是鲁迅所提倡的“摩罗”精神。这是鲁迅在总结了西方文学恶魔性传统之后，根据中国现实进行创作，“为世界性的恶魔性因素提供了东方半殖民地的独创品种”^[1]。

陈思和从阎连科和张炜的小说中看到了恶魔性因素，但认为“仅仅在原欲（原型的欲

望）的层面上有所涉及”，特别是表现在权欲、性欲和物欲三个方面，恶魔性在中国表现出“荒诞和可笑的闹剧”^[1]和“中国式的”“恶作剧”^[5]。对此陈文已有精彩的论述，因而在此不再赘述。

以上分析的主要是“恶魔性”表现在社会、政治、伦理道德和人的原欲方面，下面着重分析一下在艺术层面上“恶魔性”的表现。

田汉的戏剧《关汉卿》中，关汉卿及艺人朱帘秀、赛帘秀等不畏权贵，不惜为艺术而献身，表现出恶魔精神。当时的民族压迫、阶级压迫严重，司法黑暗，引发了关汉卿的恶魔性。他根据事实，写出了《感天动地窦娥冤》，以笔作武器与世抗争。他是拼着性命写的，围绕着改不改、演不演展开了一场斗争。尤其是汉奸文人叶和甫的出现，更加激发了关、朱、赛的恶魔性，“宁可不演，断然不改”^{[8](p62)}。他们与百姓站到一边，抗争权贵，怒斥汉奸，关、朱因此而落狱，赛被挖双目。但是他们仍要唱到底，斗到底，“不克厥敌，战则不止”^{[6](p82)}，真乃“摩罗”精神也。关汉卿的“铜豌豆”精神，朱帘秀在狱中仍“梦酣犹作窦娥舞”^{[8](p91)}，赛帘秀眼瞎以后仍要唱、直到为民唱出一片光明来，都表现出拜伦式的恶魔精神。

李碧华在作品中表现出强烈的民族情绪。她把主人公放在中国动荡时局和社会巨变的历史关头，她的民族情绪“表现为对中国历史繁复的情感，也表现为对沉沦中的传统艺术的痴恋”^{[9](p363)}。面对时局动荡，世俗变幻，只有靠恶魔性来振兴和保存京剧艺术，只要对比一下程蝶衣与段小楼对京剧的所作所为便可一目了然。而这正是李碧华的独特的创造。经过李碧华的创造而再生的世界性因素，再返回到世界性的“恶魔性”谱系中去，是以一个新的面孔丰富了谱系的内涵，而不是多了一个延续者和变种。

李碧华在其散文《入魔》中写道：“演戏很邪门，故容易入魔，喜欢入魔……”；“所以好演员总是十三点，大癲大痴，放开怀抱，不知廉耻，敏感而又多情”。^{[10](p300)}依照作者此论，程蝶衣应该算是一个好演员。他不但对京

剧入了迷、入了魔，并且到了疯狂的状态。作者对蝶衣这个悲剧人物是又爱又恨，爱恨交织。因为蝶衣身上善恶交织，恶魔性因素既发挥破坏作用又发挥创造作用。正是由于蝶衣身上的恶魔性才使京剧这一国粹得以保存。

对比一下蝶衣与小楼便可看出“恶魔性”的功能。刚开始学艺时，小豆子就十分投入。别人玩耍时，他却沉迷于戏文中，练习唱词，自得其乐，“局外人，又是当局者”，人戏不分了。成角后一心想着置行头、买戏衣。而小石头虽是大师兄，但还是同别人一起嬉戏，没有小豆子那么投入。成角后风流多情，与红妓菊仙两情相悦，不惜为她大打出手，终于娶其为妻。

婚后小楼沉醉于二人世界中，打情骂俏。面对乱世他喝酒玩蛐蛐，玩物丧志，输了钱典当行头。而蝶衣在小楼婚后，一气之下把自己完全投入戏中，夜夜唱独角戏，更加融入角色，人戏分不清了。他不肯欺场，不管外头发什么事也要把未唱完的如常地唱完。正因为小楼的婚姻了断了蝶衣对世俗的种种眷恋，他献身给了艺术。

抗日时期蝶衣继续唱戏，而小楼荒废了他的艺，丢弃科班所学所得，改行卖西瓜去了。解放后蝶衣敢于同“革命小将”们据理力争，使京剧不至于被改的面目全非……到“文革”时，顺应号召，行头、戏服不得不上缴，小楼屈服了，而蝶衣则不屈服，把戏衣、行头剪碎烧了，“宁为玉碎，不为瓦全”。

参考文献：

- [1] 陈思和. 试论阎连科的《坚硬如水》中的恶魔性因素 [J]. 当代作家评论, 2002 (4): 31-44.
 - [2] 王列耀. 基督教文化对中国现代戏剧悲剧意识建立过程的影响 [J]. 中国比较文学, 2001 (1): 43-63.
 - [3] 罗艺军. 曲高而能和众——陈凯歌《霸王别姬》一片艺术研究 [J]. 电影文学, 1997 (2): 52-55.
 - [4] 歌德. 浮士德 [M]. 董问樵译, 上海: 复旦大学出版社, 1982.
 - [5] 陈思和. 欲望: 时代与人性的另一面——试论张炜小说中的恶魔性因素 [J]. 文学评论.
 - [6] 鲁迅. 摩罗诗力说 [A]. 鲁迅全集 (第一卷) [C]. 北京: 人民文学出版社, 1981. (人名按现在通常译法)
 - [7] 鲁迅. 狂人日记 [A]. 鲁迅全集 (第一卷) [C]. 北京: 人民文学出版社, 1981.
 - [8] 田汉. 关汉卿 [A]. 田汉文集 (第七卷) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1983.
 - [9] 唐金海, 周斌主编. 20世纪中国文学通史 [M]. 上海: 东方出版中心, 2003.
 - [10] 李碧华. 入魔 [A]. 逢魔时间——李碧华散文选 [C]. 北京: 人民文学出版社, 1998.
- 注：如无特殊说明，文中所引均出自《霸王别姬》。

批斗之后下放改造，小楼认真地改造，每天“早请示”、“晚汇报”，唯唯诺诺，一点也没有当年霸王的样子。他偷渡到香港后，开始混日子。在戏剧舞台上他被完完全全地遗忘了。而蝶衣在平反后回京，领导照顾介绍了个对象。由于他过去的辉煌——“四十年代的名旦”，当上了京剧团的“艺术指导”，随团巡回各地演出，并到香港和国外去演出。国粹在他身上体现出来，他成为京剧艺术的活宝、活化石，京剧得以保存、复兴。

蝶衣身上体现出艺术之魂。他是个戏痴，只要是在人前表演，蝶衣就全情投入，心无旁骛，不管看的是谁，唱的是什么。他对所有人开放，无论是平民百姓还是王公贵族，无论是戏霸、国民党、日军还是共产党，谁欣赏、谁懂他就给谁唱。从艺术角度来说，这才体现出艺术之本质，意义更大，更具艺术价值和艺术特色。

蝶衣身上的恶魔性，对于他本人来说，使他的灵魂得以解脱。由于他对京剧的执著和痴迷，可以在京剧中停泊他那受伤害的心灵，隐遁于戏剧理想；对于社会来说，由于他对世俗社会的“挣扎型反抗”，在人人寻求自保的乱世尤其难能可贵。正是由于反抗庸俗的所谓的狂人与“恶魔”的存在，才使得社会不断向前推进，正应了恩格斯一句话“恶是推动历史前进的动力”；对于艺术来说，由于他的痴迷与入魔，使京剧艺术得以振兴、保存、复兴（主要是客观上，虽然也有主观的成分在内）。